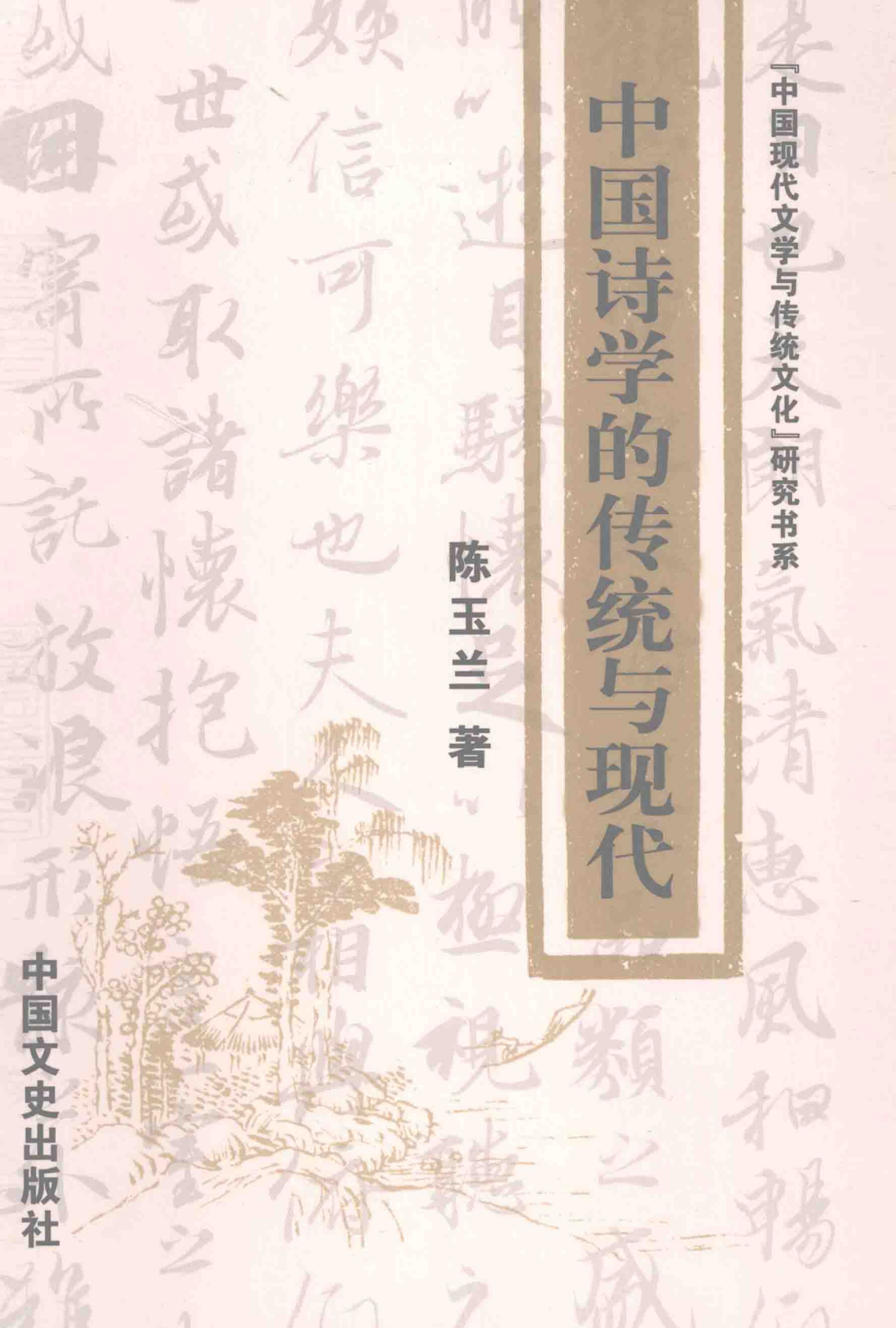


『中国现代文学与传统文化』研究书系

中国诗学的传统与现代

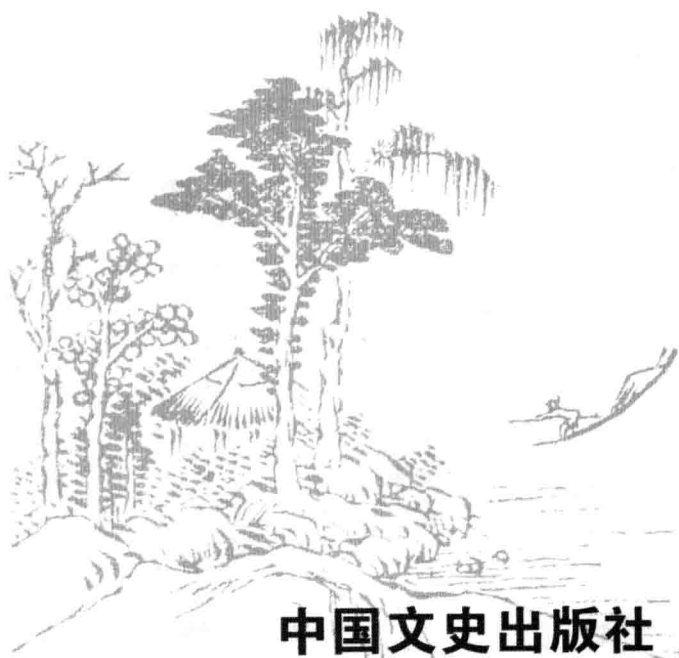
陈玉兰 著

中国文史出版社



中国诗学的传统与现代

陈玉兰 著



中国文史出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国诗学的传统与现代/陈玉兰著. —北京: 中国文史出版社, 2007.8
(中国现代文学与传统文化研究书系. 第2辑/王嘉良 高 玉 主编)
ISBN 978-7-5034-2005-4

I. 中… II. 陈… III. 诗歌—文学研究—中国
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 103058 号

责任编辑: 张蕊燕

封面设计: 卢心东

出版发行: 中国文史出版社

社 址: 北京市西城区太平桥大街 23 号 邮编: 100811

印 刷: 金东彩印厂 邮编: 321035

装 订: 金东彩印厂 邮编: 321035

经 销: 新华书店北京发行所

开 本: 960×640 1/16

印 张: 20 字数: 310 千字

印 数: 1000 册

版 次: 2007 年 8 月北京第 1 版

印 次: 2007 年 8 月第 1 次印刷

全套定价: 146.00 元

文史版图书如有印、装错误, 工厂负责退换。

书系编辑例言

一、浙江师范大学中国现当代文学学科为浙江省高校重点学科，也是全省现当代文学学科中唯一的一个省级重点学科。2005年10月，浙江省在原有100个省级重点学科(A类)中选择10个文科学科作为“重中之重”建设成10个浙江省高校人文社会科学重点研究基地，以浙江师大中国现当代文学学科为基础组建的“中国现代文学与传统文化”研究基地经申报入选。嗣后，浙江省哲学社会科学规划部门又组建一批全省社会科学重点研究基地，浙江师范大学的“江南文化研究中心”经申报被批准为省社科重点研究基地，本学科是该基地的一个重要研究方向。研究基地的设置，进一步整合了研究力量，旨在加大科研力度，以期在中国现当代文学的整体性研究上取得突破性进展，协力完成重大科研项目，为促进学术研究的繁荣与发展，为推动浙江文化大省的建设，作出应有的贡献。“中国现代文学与传统文化”研究书系是基地成立后出版的第一批系列研究成果，既以展示本基地和学科成员近年来的学术研究成果，同时也以此促进同行间的学术交流，使基地在日后的建设中取得长足进展。

二、本书系所选各本著作，均为本基地成员的论文结集。文

集入选原则,一是入选者要有较丰富的学术成果支撑,使入选文集体现较高学术水平;二是书系各集涵盖基地和学科的各个研究方向,以全面反映本基地和学科的整体学术水平。各文集选文,都有一个相对集中的命题,并冠以恰当书名。所选文章以近期发表的论文为重,尽可能收入高层次学术刊物发表的论文,文末注明论文发表的刊物名称及被转载的重要刊物(如《新华文摘》、《高校文科学报文摘》、人大复印资料等)名称。每本论文集字数约30万字左右,对论文作适当归类编排,每种类型设计一个小标题,在目录和文集中显示。

三、本书系暂编为一、二辑出版,每辑基本按学科成员的不同研究方向编排。人文社科基地在“中国现代文学与传统文化”总体研究范围内设有五个研究方向:两浙文学与文化研究、文学思潮与文学批评、儿童文学研究、传记文学研究、中国文学的今古承传演变研究。书系的第一辑为前两个研究方向的论著,第二辑则为后三个研究方向论著。

四、出版“中国现代文学与传统文化”研究书系,是展示、检阅研究基地学术研究的重要方式,在基地建设期间,这套书系将继续陆续出版,并使其日臻完善。今后出版的论著,将以学术专著为重,酌收适当有分量的学术论文集。

浙江省高校人文社会科学重点研究基地(“中国现代文学与传统文化”研究)

浙江省社会科学重点研究基地(江南文化研究中心)

目 录

第一编 语言、结构与节奏类型

论传统汉诗的语言体系及其表现策略/3

论典故词语/20

论绝句的结构艺术/33

论近体诗的回环节奏类体式/52

第二编 构思、布局与情境关系

论古典诗歌的构思理论及其实践/79

论古典诗歌的布局方式/95

论古典诗歌的情境建构/110

第三编 生态、心态与作品形态

论中国古典诗歌研究的文学生态学途径/147

从核心意象转换看南宋词坛愁绪抒发之“李清照现象”/168

清代闺阁诗人的崛起及其对寒士诗群的影响/181

龚自珍情诗所表现的寒士与闺侣关系的新范型/197

第四编 传统、现代与新诗未来

论诗体及其与思维形态的关系/215

论“境界”说及其对新诗批评理论建设的意义/226

未来新诗语言的思考/244

论古诗今译中汉语诗体传统的继承与发展/295

跋/314



第一编 语言、结构与节奏类型

论传统汉诗的语言体系及其表现策略

中国的汉语诗歌有两大品种：旧诗与新诗。旧诗用文言写，新诗则用白话。迄今为止，我们似乎已有一个不成文的共识：文、白之分，乃新、旧诗不同的标志。这自然有其合乎实际之处。韦勒克等的《文学理论》就曾引贝特森的话，说：“真正的诗歌史是语言的变化史。”^①而所谓“语言的变化史”，真正的内涵就是指语言体系的不同。中国诗歌由旧诗向新诗发展，也正体现了两类语言体系的“变化史”。那么，旧诗的语言体系包括哪些内容呢？这得从诗歌本体的核心课题——诗歌把握世界的不同形态谈起。

诗歌把握世界的形态，即主体对对象世界的感应形态大致可以分为三类：一、直觉感应形态，显示为主体融入对象，以物观物、物我两忘的特征；二、印象感应形态，显示为主体驾驭对象，以我观物、物着我色的特征；三、逻辑感应形态，显示为主体间离对象，分析事理、物为我用的特征。以上不同的感应形态，决定了诗歌语言及其表现策略也不同。直觉感应形态产生了心理连锁式结构的语言；印象感应形态产生了感觉展现式结构的语言；逻辑感应形态则产生了拟态演绎式结构的语言。三者中，心理连锁式结构的语言性能较为复杂，它孤立起来看，每一个诗句之间不存在外在语法的逻辑关联，却有内在心理——特别是情绪心理的连锁关系；因此，这一类结构的语言可以与第二类感觉展现式结构的语言表现作潜在应合，在心理连锁式与感觉展现式相结合的表现策略作用下，会形成一个以

^① 韦勒克·沃伦著，刘象愚译《文学理论》，北京三联书店1984年版，第186页。

点面结构为主要标志的展现式语言体系。传统汉诗即中国旧诗就属于这一语言体系。

旧诗有其本体构成的独特性。从生态学的角度看,也即从旧诗存在的文化语境看,这种独特性首先得益于我们民族重个体生命与宇宙(自然)共融这一“天人合一”的感应形态;同时,还得益于我们民族习惯于从“兴象环生”的生存境界寻求至美、享受人生、穷通事理。因此在审美心理活动中,我们的先人对意象、意境和感兴体验有一种出于本能的亲和感,这使得传统诗人在审美创造中,会潜意识地让直觉感应和印象把握叠合在一起,以致不论以物观物、以我观物,或者物我两忘、物着我色,抒情主体在寻求诗情诗意中总会和“物”绞在一起,从对象世界中获得直觉印象,激发情绪联想,摄取意象,感发意境,从而品尝出情味理趣。而这也就决定了中国传统诗人在使用语言写诗时也会让心理连锁式、感觉展现式这两大语言结构形态交汇成一个体系。这一个负有感兴意象载体使命、以文言为标志的诗性语言,并不等同于社会交际手段的文言。它不仅在词法上词性不稳、人称缺失、时态含浑,句法上也语序错综、成分省略、关联断隔。这些使旧体诗整个语言体系显示出形态奇特、结构破碎、意指朦胧等反常的现象。然而,反常反合常道,破碎方显完整,朦胧更具多义。易而言之,这种种表现策略特别有利于形成点面展现式语言形态,并以这一形态机制的特殊功能来刺激接受者的外在感觉跳跃与内在心理连锁,加大力度应合特定的感应形态,使读者能通过这样的语言策略来获得灵思妙悟。^①

为此,本文将通过组词、组句、组行等项活动来深入考察传统汉诗的语言体系及其表现策略。

传统汉诗语言的组词活动,形成了意象化词语的构筑特色。论及传统汉诗意象化词语的构筑,先得提一提如下这点:旧诗里有一部分词语因内寓诗性文化记忆而被吸纳进这一语言体系,且有了意象化定位。如“木叶”,因首先出现于屈原名篇《九歌·湘夫人》中的名句“袅袅兮秋风,洞庭

^① 参阅叶维廉《语言的策略与历史的关联——五四到现代文学前夕》、《中国现代诗的语言问题——〈中国现代诗选〉英译本绪言》二文,见《中国诗学》,三联书店1992年版,第209-272页。

波兮木叶下”，故而成了能感发萧条、荒芜、凄凉意境的意象符号，被后代诗人广泛使用。旧诗里还有一部分词语是历史事件、神话传说的浓缩，且藉所标志的历史事件、神话传说在特定语境中的隐喻功能而获得了意象定位。如李商隐《锦瑟》的颔联“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”，借用庄周梦蝶、杜宇化鹃两个故事，浓缩成典故融入诗句中，用以隐喻诗人只能将真情付之梦寐、待之来世，以此伤悼青春年华的哀感心境、茫然情怀。以上两类词语的意象定位，靠的是历史延续与时间检验；而更多的意象化词语的构成则靠的是以物观物的直觉感应或以我观物的印象摄取。

出于“天人合一”的直觉感应，中国传统诗人在构筑诗性词语时往往采取以物观物的思路，这使他们总把现实的世俗生态和超现实的宇宙生态叠映为一，因而在双向交流中总以人世生态命名宇宙生态，构成词语。如“天衢”一词，基于天空之高远广大，四通八达，故以人间之通衢命名之，杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》中就有“天衢阴峥嵘，客子中夜发”之句。再如“玉轮”，以滚辗的玉白轮子命名天际西行的月亮，李贺《梦天》中就有“玉轮轧露湿团光”之句。它如“银浦”，以波光闪闪之“浦”命名天河星座，有李贺《天上谣》中“银浦流云学水声”一句为证。当然，沉缅于以物观物、物物双向交流活动中的传统诗人有时也以超现实的宇宙（自然）生态来命名人世生态，从而构成词语的。如以“流霞”命名一种美酒，李商隐《花下醉》中就有“寻芳不觉醉流霞，倚枕沉眠日已斜”之句；又以“秋霜”命名白发，如李白《秋浦歌》之十五中“不知明镜里，何处得秋霜”之句；以“浮云”命名游子，如韦应物《淮上喜会梁州故人》中有“浮云一别后，流水十年间”之句；再如以“青女”命名霜雪女神，以“素娥”命名月中女神，这种“神”的“人化”，在李商隐《霜月》“青女素娥俱耐冷，月宫霜里斗婵娟”二句中就非常典型。总之构筑这一类词语并非出于实用理性的比拟，而是主体融入自然、宇宙之中从而直觉到“天人合一”的产物。

旧诗词语构筑生命力特强的是以我观物，也即主体驾凌于对象世界之上的印象摄取。以我观物的词语构筑路子说白了就是跟着感觉走。凡是在对象世界中感觉到并留下了记忆的印象，就可以摄取来构筑成具有感兴体验之美的词语。这可以分作两类：一类是由感觉而生的借代词语，如“苍穹”（天），“红尘”（繁华人世间），“边尘”（边疆战争），“空碧”（一望无际的天光水色），“绿云”（竹林、树林），“残红”（落花），“冷红”（深秋残花），“飞流”（瀑布），“流霜”（月光），“赤烧”（野火），“霜吹”（寒风），“红艳”（鲜

花)等等。如“赤烧”来自通红的视觉和炽热的体表感觉,作“野火”的借代。李端《茂陵山行陪韦金部》就有“古道黄花落,平芜赤烧生”之句。“流霜”来自于霜天月光有若浮动的视觉感受,用作“月光”的借代,如张若虚《春江花月夜》中“空里流霜不觉飞,汀上白沙看不见”之句。“冷红”来自于深秋看花所引起的红色视觉和严冷的温度觉以及“冷”与“红”的联觉,用作“深秋残花”的借代,李贺《南山田中行》中“云根苔藓山上石,冷红泣露娇啼色”一句就有此词。“霜吹”既来自于深冬寒风锐利之势犹如吹气之急逼,又来自于因风冷而联想到霜之凛冽,或者说这词语来自于肤体觉、听觉、温度觉与视觉打通的联觉,用作“寒风”的借代,孟郊《寒地百姓吟》中有“霜吹破四壁,苦痛不可逃”之句。“红艳”来自于对鲜红与娇艳的对象的感觉,用作“鲜花”的借代,李白《清平调》之二有“一枝红艳露凝香,云雨巫山枉断肠”之句,吴融《途中见杏花》有“一枝红艳出墙头,墙外行人正独愁”之句。第二类是由感觉而得的偏正结构或并列结构词语。传统诗人构筑偏正结构的词语时,特别讲究让主体感觉情绪融入对象,使之成为物着我之感觉色彩的偏正词语。如“飞桥”,因凌空架设之桥给人以欲飞之感而得,张旭《桃花溪》中有“隐隐飞桥隔野烟,石矶西畔问渔船”之句。又如“暗雨”,因夜雨给人暗黑之感而得,白居易《上阳白发人》中有“耿耿残灯背壁影,萧萧暗雨打窗声”之句。又如“流莺”,因莺啼清亮圆转而引起“流”之感而得,韩偓《春尽》有“惭愧流莺相厚意,清晨犹为到西园”之句。“芳岁”,出于烟花三月万紫千红,因而对春日也引起“芬芳”之联觉,才有此别致的词语构筑,包融的《送国子张主簿》中有“坐悲芳岁晚,花落青轩树”之句。物著我之情绪色彩的偏正词语,是从感觉出发以构筑词语的深化。如“恨紫愁红”这词组十分奇特,“紫”安能“恨”?“红”安能“愁”?全是悲哀的诗人把自身哀愁移情于花之故。温庭筠《懊恼曲》中有:“悠悠楚水流如马,恨紫愁红满平野。”又如“伤心碧”,“碧”属青蓝色,这种色彩确能给人空茫、孤独以致淡漠哀愁之感,诗人把这一脉感觉情绪融入对象,使之染上自己的情绪色彩,于是也就形成了这样一个偏正结构的词语。李白的《菩萨蛮》词中有“平林漠漠烟如织,寒山一带伤心碧”之句。再如“寒砧”,江边捣衣石——“砧”并不存在“寒”或者“暖”,而是日暮时分浪客闻及江边砧上捣衣声引起衣单身寒之乡愁,再移情于砧声之所得,沈佺期《独不见》中有“九月寒砧催木叶,十年征戍忆辽阳”句;李煜《捣练子令》中也有“深院静,小庭空,断续寒砧断续风”之句。除此以外,还有“愁烟”、“哀笳”等等,皆此

类。还有一类旧诗词语是两个感觉对象的载体,以两个独立名词并列构成,这使得读者不以主从关系去感应,而能同时接受两路感应,故所负载的意象密度大,感受信息蕴含也比偏正结构的要多。如“水风”,是“水”与“风”并列结构成的词汇,很难说是指带水份的湿风还是由风飘溅起来的水花,总之能给人水之湿润风之清凉、水之温柔风之妙曼的浑融感觉。温庭筠《梦江南》中有:“水风空落眼前花,摇曳碧云斜。”柳永《玉蝴蝶》中有:“水风轻,苹花渐老;月露冷,梧叶飘黄。”又如“烟花”,是繁花如光雾弥漫,还是迷雾如花香浮荡,不得而知,总之是光感色味嗅觉的浑合。李白的《送孟浩然之广陵》中有“故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州”之句。又如“梦雨”,是梦一般飘忽的雨,还是雨一般迷离的梦,也很难说清,总之是幻觉的现实感,也是现实的幻觉感。李商隐在《重过圣女祠》中有“一春梦雨常飘瓦,尽日灵风不满旗”之句。除此以外,像“花树”、“风雷”、“云帆”、“烟水”、“海日”、“蓼烟”、“苇风”等,也都是藉这类结构的词语来对印象作更密集的展示,对感受信息作更丰富的发散。

二

上述旧诗的词语构筑特色概括起来说就是反常合道。所谓“合道”,就是指更合于深入传达主体对世界的感应真实,而作为语言体系的一种策略性呈示,则反映出中国传统诗人在诗性语言追求上竭力排斥分析演绎、理性推延的态度。正是这种态度,使旧诗语言策略进一步在实践中显示出句法上的独特性。这独特性具体表现为组句反常、成分省略、语序错综、句式破碎、句群断隔等现象。下面分而述之。

所谓组句反常指的是在组词成句中出现主谓宾关系反修辞逻辑的现象。这可分两类:第一类是出于联觉(通感)所生的拟想活动所致的词性活用,另一类则是出于以物观物所生的拟想活动所致的拟态表现。

先看第一类通感拟想引出词性活用的反常组句。由于汉语一般没有词性标志,因此词性活用容易,也更有利于对通感的传达。其实上面谈及的词语有好一些是靠联觉构成的,如“寒砧”、“冷红”、“流莺”、“空碧”、“暗雨”、“冷涩”等等,但主要显示于句法中。陆机《拟西北有高楼》抒写一位佳人高楼弹琴,诗中把她美艳姿容与悦耳琴声结合起来写,有“哀响馥若兰”的句子,竟说她哀婉的琴声,也渗透着她的肌肤的气息,而有兰花一样的

芳香。“哀响”是声音,属听觉,被感觉成“馥”,散发芳香,真说得上“鼻有尝音之察,耳有嗅息之神”^①了。“哀响”能“馥若兰”是反修辞逻辑的,由形容词“馥”活用充当动词谓语,作为句法活动,显然也成了反常组合,却动人地传达出了听觉向嗅觉转化的通感。王维《山中》有“空翠湿人衣”。“空翠”作为一种颜色能“湿”了人衣,主语与宾语的关系显然反修辞逻辑。这里句法虽组合反常,却因形容词“湿”活用成动词,以谓语身份把主体的视觉转为肤体觉,完成了一场通感活动,也加深了读者对“空翠”的美感印象。他还在《过香积寺》中有“日色冷青松”之句。“青松”的冷色感竟然使照入松林的阳光也冷了几分,是视觉向肤体觉转化的通感,靠“冷”这个形容词活用为动词谓语使意境得以美丽地传达。李贺的联觉能力特强,因此以词性活用来反常组合的句子也特多。他在《美人梳头歌》中有“玉钗落处无声腻”,写美人梳发,发长铺地,玉钗沿发滑落,不仅不碎,且无声之声有滑腻感,这“腻”词活用虽使句子组合反常,却让听觉转为触觉,使肩披浓柔秀发的美人形象得到了细致而贴切的表现。他的《王濬墓下作》有“松柏愁香涩”,说墓地松柏之香是“愁香”,以“愁”这个动词活用为副词,去修饰由“香”这个形容词活用为动词而作的谓语,又让“涩”这个形容词活用为副词作补语去补足“愁香”——把“愁香”得“涩”的感觉传达了出来,这里有几层感觉转化:从心理感觉“愁”转为嗅觉“香”,又从嗅觉“香”转为味觉或触觉的“涩”——这么三类感觉的通感。而“香”本身无所谓愁不愁,至于“香”到“涩”的程度也反常,但如此做才展现了两层反修辞逻辑的意思。这样一个句子的反常组合,不仅十分奇特,且把诗人对松柏荫里的墓地凄寂逼人的氛围很有刺激性地表现了出来。其它如赵彦端《谒金门》中的“波底夕阳红湿”之句,也极有情味。说“夕阳红”,这正常;在水波底有一片“夕阳红”,也正常;但此句却说水波里这片“夕阳红”竟然“湿”了,就反常。“红”而有“湿”感,是因为这是水波中映出的夕阳光而非一般的夕阳光,于是可以由视觉向触觉转化,而“湿”作为形容词此处也被活用为动词,充当谓语了。这句诗感觉之敏锐,表达之贴切是无疑的。当然,此句由冯延巳《南乡子》中那句“细雨湿流光”而来,而冯延巳的句子更好,因为“湿”的是“流光”——年华,一个抽象的对象,不仅通感得更显感应世界中的超越意味,而且这一场词性活用使得更具深远宇宙感应的意象浮现了出来。

① 钟书《通感》,见《七缀集》,上海古籍出版社1982年版,第71页。

第二类组句反常是以物观物的拟想促成的拟态表现。这一类组句可以和通感沾上点边,也可以不沾边,并且并不一定非作词性活用不可。总体来看,这种通过对客观世界的细察,于直觉感应中产生拟态感性联想而构成的拟喻意象,正是天人合一、以物观物的流韵触发诗人进入拟想活动的产物。这样的审美追求在唐以后的诗人中有更自觉的显示。一般说来,对实景细察引起直觉拟想,并由此产生主谓宾关系反修辞逻辑之反常组句者较多,如王维《过香积寺》中“泉声咽危石,日色冷青松”两句,都不是出于约定俗成之认识的组合。后一句前面已分析。“泉声咽危石”则是直觉拟想的产物,泉水历尽艰难曲折在乱石堆中流过,所发出的“泉声”被拟人化为在咽泣,一个拟喻意象也就浮现了出来。元末明初唐珙(字温如)《题龙阳县青草湖》中有“醉后不知天在水,满船清梦压星河”句,意谓夜渡青草湖,醉眼看水中映现的那一片星辉满天,不禁引起诗人直觉拟想,似乎舱中夜眠者的“清梦”正压着天河。这“梦压星河”当然反修辞逻辑,却因此能以这一场拟人化表现把一个美丽的拟喻意象浮现出来。值得进一步指出的是:这“泉声”与“危石”、“清梦”与“星河”两对实体之间通过动词谓语“咽”、“压”建立起反约定俗成的认识关系,构成的句子虽组合反常,却能调动读者拟想活动,对作为对象世界的“眼前景”产生了更真切的感应体验;而传统诗人一经掌握了以拟想来反常组句的语言策略,又进一步把此策略在实践中深化下去,那就是建立实象与虚象之间的拟态关系,使读者能感应得更旷远幽深。这里不妨拿两组可资比较的诗句来检讨一下。一组是都写洞庭湖的。孟浩然《临洞庭湖赠张丞相》中有“气蒸云梦泽,波撼岳阳城”句,诗人拟想水气能蒸腾浩浩“云梦泽”,浪波能撼动巍巍“岳阳城”,如此构成了两个无限地放大的巨型拟喻意象,写出了有限空间中实象的洞庭湖无比雄伟的气派和无比巨大的声势。杜甫在《登岳阳楼》中却说“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”。他拟想此湖之汪洋浩瀚足能把吴楚两国相接之广野坼裂为二,也能叫乾坤日夜浮沉于中。这种虚写为主、虚实结合的拟态表现,虽使句子呈示为反常的组合,却进一步强化了读者对对象世界的感兴体验,感应出一种超时空的,阔大、深远的意境。再如同样表现风中江景,杜甫在《曲江对雨》中有“水荇牵风翠带长”,是以“牵”这一动词来建立“水荇”与“风”之间的拟态关系,句子显示为实写对实写的反常态组合,却只是把风中江河之景写得很生动而已。李白在《横江词》中则有“一水牵愁万里长”一句,以江水牵愁,当然也是拟态,但句子是实写对虚写的反常

态组合,因此能把立体的感兴体验深化为情绪传达。此外,如陈与义《巴丘书事》中的“十月江湖吐乱洲”、郑燮《小廊》中的“乱鸦揉碎夕阳天”,是具象对具象的拟态;岑参《宿关西客舍寄东山严许二山人……》中的“孤灯燃客梦,寒杵捣乡愁”、方岳《泊歙浦》中的“人行秋色里,雁落客愁边”,则是具象对抽象的拟态。

反常态组句除以反修辞逻辑为核心组句外,还有一种是以反语法逻辑为核心的组句,具现为语序的错综失范。按社会交际手段的要求,主、谓、宾、定、状、补——这六大成分在组句时语序要求规范化,但旧诗中对此并不看重,错位甚至颠倒现象迭出。对此现象古人早就注意到了。《唐音癸签》卷四说:“本言‘草碧’,却云‘碧知湖外草’;本言‘獭越鱼而喧’,却云‘溪喧獭越鱼’,所谓顺者倒之也。”《冷斋夜话》也针对杜甫的名句“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”提出:“以事不错综,则不成文章,若平直叙之,则曰:‘鹦鹉啄残红(香)稻粒,凤凰栖老碧梧枝。’‘红(香)稻’于上,以‘凤凰’于下者,错综之也。”《西清诗话》记述了一个掌故:“王仲至召试馆中,试罢作一绝题于壁云:‘古木森森白玉堂,长年来此试文章。日斜奏罢长杨赋,闲拂埃尘看画墙。’荆公见之甚叹爱,为改作‘奏赋长杨罢’,且云:‘诗家语如此乃健。’”以上所举言论说明:旧诗中这种语序颠倒错位早已有目共识,并认为这是“诗家语”所要求的,有其合理性。这种有意为之,常见的理由是出于平仄、对仗的需要,也有人认为更重要的是造成一种不同于散文的如同王安石所说的“诗家语”。如杜甫《老病》中的“夜足沾沙雨,春多逆水风”,不颠倒应写成“夜沾沙雨足,春逆水风多”,除了押韵不合(该诗押冬韵),平仄对仗均无不合,不过这一顺置使句子成了散文的句式而不像诗句——如同王安石要把“奏罢长杨赋”改为“奏赋长杨罢”一样,“这不单是为迁就平仄、对仗,而是为了取得一种积极的修辞效果”^①。但我们认为这种颠倒错位现象使诗句打破线性逻辑思维结构,让直觉感应、印象摄取对象世界之所得按本然生存状态得以呈现,使读者通过意象载体的语言而寻求各不相同的感应,获得多义的感受体验,乃是更值得重视的。且举晏几道在《鹧鸪天》中的两句——“舞低杨柳楼心月,歌尽桃花扇影风”作一分析。这两个诗句,除了“舞低”、“歌尽”是可以确定属于“谓语加补语”的成分,其余是两句中各三个名词:“杨柳、楼心、月”和“桃花、扇

^① 蒋绍愚《唐诗语言研究》,中州古籍出版社1990年版,第212页。